

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

LICENCIATURA EM MÚSICA

DESMITIFICANDO O AUTODIDATISMO MUSICAL: GUITARRISTAS

RAFAEL MACEDO CUNHA

RIO DE JANEIRO, Novembro de 2013

DESMITIFICANDO O AUTODIDATISMO: GUITARRISTAS

por

RAFAEL MACEDO CUNHA

Monografia apresentada como
projeto final de conclusão de curso,
sob a orientação da Profa. Dra.
Cândida Borges.

RIO DE JANEIRO, 2013

RESUMO

Esta monografia propõe demonstrar os processos de aprendizagem autodidata em músicos brasileiros, utilizando uma pesquisa de campo em guitarristas da cidade do Rio de Janeiro para analisar estes processos. Um trabalho que procura defender a ideia de desmitificação da aprendizagem informal, de maneira a atacar o conceito romântico de talento nato. Essa pesquisa teve como motivação a observação dos processos de aprendizagem musical que ocorrem com certa frequência no meio da música popular brasileira, em que parece recorrente o uso de sentimentalismo para explicar a formação musical de certos músicos. Na verdade, pouco se observa, neste meio musical, um diálogo mais aberto sobre atuações do autodidatismo musical que ocorrem de maneira recorrente. Uma questão importante levantada pela presente monografia é a dicotomia entre profissionalismo e amadorismo musical, uma discussão que se faz necessária nos dias de hoje. Outro objetivo relevante é a busca por uma legitimidade da profissão de músico frente à sociedade brasileira de modo geral. Como suporte teórico, a presente pesquisa utiliza Green, Lacombi, Cordeiro, Kebach, Regelsky e Finnegan.

Palavras-chaves: autodidatismo, guitarristas universitários, talento inato, profissionalismo, amadorismo.

SUMÁRIO

Introdução.....	5
CAPÍTULO 1 - Aprendizagem Musical Autônoma <i>versus</i> Talento Inato.....	9
CAPÍTULO 2 - Músico Autônomo: Profissional ou Amador?.....	18
CAPÍTULO 3 - Entrevistas com os Guitarristas.....	28
CAPÍTULO 4 - Considerações Finais.....	46
Anexo I - Roteiro da Entrevista	50
Anexo II - Roteiro da Entrevista.....	51
BIBLIOGRAFIA.....	52

INTRODUÇÃO

Dentro do meio musical, existe uma quantidade elevada de profissionais que utilizaram métodos de autoaprendizagem em suas trajetórias musicais. Principalmente no meio popular da música brasileira, o que corresponde aos seguintes locais: bares, restaurantes, festas populares, dentre outras localidades diversas onde se encontram tais músicos atuantes. Os processos de aprendizagem pelos quais esses artistas passam geralmente não são nada ortodoxos, trata-se de um ensino informal.

[...] o músico popular aprende em contextos variados. Diferentemente do senso comum, professada inclusive por muitos dos participantes, de que a aprendizagem do músico popular é consequência somente de um talento nato ou de um dom divino, emergiu da pesquisa que esses profissionais estudam muito, porém nem sempre de forma homogênea e convencional (LACORTE; GALVÃO, 2007:36).

Acompanhando essa ideia, existe a noção do gênio musical, uma concepção romantizada para explicar os dotes musicais de profissionais do ramo. Tais ideais geralmente são representados por um público leigo, que não conhece nem observa os movimentos da autoaprendizagem ocorrendo no dia-a-dia dos músicos. A romantização geralmente ocorre do público geral em direção a um músico virtuoso. De acordo com Massin (1997), a origem do virtuosismo vem de idéias relativas à estética do romantismo, durante o século XIX. De certa forma, há uma explicação histórica por haver essa romantização direcionada a certos músicos, pois algumas mudanças que ocorreram na Europa durante esse período foram extremamente marcantes e apresentam seu reflexo até os dias de hoje.

Observando o meio acadêmico musical da UNIRIO, existe uma quantidade significativa de guitarristas. Porém, essa universidade não oferece aulas de guitarra elétrica. Tais músicos necessariamente utilizam métodos de autoaprendizagem para poder seguir ativos profissionalmente, além dos estudantes que optam por terem aulas particulares com professores de fora da Universidade. Esse exemplo é apenas um dentre tantos instrumentos musicais amplamente utilizados no meio profissional de música que a faculdade não oferece professor. Mesmo assim há uma quantidade grande de profissionais musicais que praticam diversos instrumentos não contemplados por essa faculdade: cavaquinho, bateria, bandolim, guitarra elétrica, baixo elétrico, dentre outros.

Por isso, a ideia desta monografia é entrevistar alguns desses músicos, no caso guitarristas, que decidem a área musical como profissão, mesmo sabendo que não

encontrariam aula do seu instrumento dentro da faculdade. Haverá também entrevistas com um guitarrista de outro meio de ensino superior: a CBM-CEU, pois neste caso há o curso de nível superior em guitarra elétrica. Também ocorrerão entrevistas em grupos de guitarristas que não passaram por nenhum meio de nível superior em música. O objetivo é descobrir o dia-a-dia de cada guitarrista a fim de compreender e detalhar os processos de autoaprendizagem que esses músicos desenvolveram ao longo de sua estadia na faculdade. Um trabalho que segue os moldes da autora Dra. Lucy Green em seu livro "*How popular musicians learn*¹", que pesquisa o aprendizado de músicos populares na Inglaterra. Também há o intuito de perguntar, para ambos os grupos, até que ponto a atividade acadêmica contribuiu para o seu desenvolvimento como músico profissional, a fim de provocar um debate acerca do ambiente formal acadêmico e seu relacionamento com o aprendizado autodidata.

Guitarra é um instrumento popular, fácil de encontrar praticantes. Possui uma história de forte influência na música ocidental, principalmente no período de tempo que corresponde à segunda metade do século XX até os dias de hoje. Através do gênero *rock*², e suas diversas variantes, a guitarra se popularizou em escala mundial, suas gravações englobam boa parte das mídias de comunicação: rádio, televisão, gravações em LP, gravações em CD e, atualmente, através de celulares e a da *interwebs*³. Por isso, acaba sendo uma tarefa fácil encontrar guitarristas, muitas pessoas têm acesso ao repertório da guitarra, se interessam e optam por praticá-la, inclusive aqui no Brasil. Por esses motivos, a presente pesquisa procurou trabalhar com esse instrumento, mesmo que apenas oito pessoas sejam um microcosmo de uma quantidade incrível de pessoas que se relacionam com a guitarra em seu dia-a-dia.

Outro motivo foi a observação de processos de aprendizagem autônoma em músicos particulares de maneira a cogitar chances de acontecer em músicos de maneira geral, seja um guitarrista ou qualquer outro tipo de músico. Talvez seja impossível constatar que a aprendizagem autônoma pode acontecer em qualquer praticante de música apenas analisando oito guitarristas, para tal pesquisa seria necessário um estudo muito mais amplo, com um número bem maior e variado de músicos. Na verdade, essa pode ser considerada como uma questão que vai além da própria monografia presente,

¹ Como músicos populares aprendem.

² Não apenas o *rock*, como também o *blues*, *jazz*, *pop music*, geralmente estilos relacionados com a música popular nos EUA e na Europa Ocidental.

³ Espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial de computadores (LÈVY apud BRITZ, 2012:6).

mas fica aqui uma pequena ideia que pode ser utilizada mais para frente na vida acadêmica.

A questão do diploma em música também pode ser direcionada para outros pensamentos interessantes, como por exemplo a diferença entre o músico profissional e o amador. Qual seria o limite exato e qual o posicionamento desses guitarristas universitários com relação a esse assunto? Algo que provavelmente faz parte do cotidiano desse grupo de jovens músicos e precisa ser debatido constantemente.

Portanto esta monografia tenta clarear a seguinte questão: porque algumas pessoas ainda utilizam a palavra "talento" para explicar uma aprendizagem musical? Afinal, se trata de um termo frequentemente direcionado a alguns músicos. A ausência de um diploma de música não impede a prática musical, por outro lado, um advogado não tem legitimidade nenhuma quando é um autodidata, precisa de formação acadêmica. Muitos profissionais de renome na área da música não passaram por um professor formal de instrumento.

OBJETIVOS

- Esta monografia propõe pesquisar quais são as diferentes metodologias de autoaprendizagem de músicos atuantes, dentro e fora do meio acadêmico.
- Verificar graus de autodidatismo em guitarristas no meio acadêmico no Rio de Janeiro.
- Desmitificar os processos de aprendizagem no que diz respeito à ideia de talento musical inato.
- Debater o conceito de músico amador e de músico profissional sob o prisma das pesquisas acerca da autoaprendizagem musical.
- Verificar os graus de legitimidade do músico autônomo na sociedade brasileira.

REVISÃO DA LITERATURA

Há a utilização da Dra. Lucy Green como referencial teórico, bem como um modelo textual para a realização das entrevistas em campo com os músicos. Para as pesquisas sobre talento musical, ocorreu a busca em artigos encontrados nas revistas da ABEM. Ocorreu o uso de textos da literatura de história da música. Textos encontrados na literatura de sociologia. Para explorar as discussões acerca do profissionalismo em

música, há utilização de textos sobre aprendizagem musical fora dos espaços escolares e artigos sobre músicos amadores. Há o uso de informações encontradas em um vídeo acessado em sítios da *interwebs*. Também o uso de uma monografia escrita no ano anterior, para consultas e comparações gerais.

AGRADECIMENTOS

Deixarei registrado aqui meus agradecimentos aos músicos que tornaram essa pesquisa possível e concederam entrevistas para a elaboração da presente monografia: Thiago Guzzo, Pitter Rocha, Julio Ramos, Guilherme Guimarães, Alexandre Ferreira, Felipe Chernicharo, Samuel Toledo e Eduardo Pimentel.

I - Aprendizagem Musical Autônoma *versus* Talento Inato

Lucy Green é uma pesquisadora inglesa de ensino musical. Sua fonte de pesquisa é o aprendizado informal, que ela define como aprendizado que ocorre fora dos limites de uma instituição formal de ensino, com um professor. Ela é uma das pessoas que mais se destacam no estudo dessa área, no caso, trata-se de um trabalho escrito em 2002, portanto razoavelmente recente para se aplicar hoje em dia. Suas entrevistas dialogam bastante com a realidade dos músicos que trabalham em bares, festas, *shows*, *jam sessions*⁴ e eventos sociais diversos, em muitos casos, as pessoas entrevistadas são guitarristas. Claro que é uma realidade um pouco diferente por se tratar da Inglaterra, mas procurarei considerar que sejam realidades musicalmente parecidas, tanto no caso das pessoas entrevistadas no estudo de Lucy Green quanto no caso das pessoas entrevistadas aqui.

A ideia é abrir uma discussão com os fatos observados por Green, pois para cada relato registrado existe pelo menos um comentário pertinente da autora. De maneira a, no capítulo seguinte, contrapor com os resultados obtidos em campo, no caso com as entrevistas de guitarristas brasileiros da cidade do Rio de Janeiro; na faixa dos 20 aos 30 anos. Minha expectativa é encontrar processos de aprendizagem parecidos com aqueles descritos por Green, mesmo que sejam países diferentes. Dessa forma estou tentando aproximar as realidades de maneira a comparar esses grupos de pessoas de uma maneira mais efetiva. Um detalhe é que os músicos entrevistados no livro de Green trabalham ou já trabalharam com música de maneira a obter sua independência financeira. Na realidade que estou para analisar, não tenho pretensão de encontrar muitos músicos que estejam atualmente nesta fase da vida, o que acaba chegando ao assunto que será abordado no próximo capítulo, em que ocorrerão discussões sobre profissionalismo e amadorismo musicais. Também há o detalhe de que a autora Lucy Green utilizou uma faixa etária mais extensa, trabalhando inclusive com adolescentes, bem como relatos de suas infâncias.

A seguir, será feita uma busca pelas origens da aprendizagem musical autônoma na sociedade, para logo em seguida contextualizar sua presença na sociedade atual. Também ocorrerá uma breve discussão sobre a relação direta entre a música e o homem em seu contexto social

⁴ Ensaio que envolve um encontro casual de músicos.

Origens Remotas e o Autoaprendizado nas Sociedades

É muito complicado dizer o que é totalmente genuíno do homem e o que foi adquirido através do entorno, dos próprios costumes sociais. Aqui, não vou lançar de nenhuma afirmação do tipo "o homem naturalmente é..." ou "o homem naturalmente faz..." no que diz respeito a comportamento. Prefiro trabalhar com a hipótese de que a própria sociedade produz seus costumes, e suas variáveis mudam de acordo com o tempo e o espaço. Como diz o trecho a seguir, discorrendo sobre as ideias do sociólogo francês Émile Durkheim:

Os fenômenos que constituem a sociedade têm sua origem na coletividade e não em cada um dos seus participantes. É nela que se deve buscar as explicações para os fatos sociais e não nas unidades que a compõem, [...] (QUINTANEIRO, 2003:69).

Dessa forma, a própria sociedade trás as respostas do que o homem é ou faz. Com isso em mente, a música é um fenômeno oriundo da coletividade da sociedade ocidental contemporânea. A música é natural do homem? Indiretamente sim, sendo a música um fenômeno social e, por consequência, passível de ser encontrada no comportamento de qualquer ser humano que esteja inserido neste meio social. Então, uma pessoa tende a praticar mais música dependendo do quão musical for a sociedade na qual ela está inserida, o fenômeno da música possui graus de intensidade diferentes em sociedades diferentes.

Etnomusicologistas e antropólogos de música têm observado sociedades e comunidades nas quais praticamente a população inteira é, desde a infância, habitualmente envolvida com a prática de música (GREEN, 2002:2).

Em seguida, o texto menciona um livro de John Blacking: *How Musical Is Man?*⁵ (1976) que provê um exemplo interessante; uma tribo nigeriana chamada Anang Ibibo na qual não foi encontrada nenhuma pessoa "não musical".

Essas informações corroboram com a autoaprendizagem musical, de maneira a colocá-la numa posição de origem com relação à aprendizagem formal de música, visto que provavelmente os antigos grupos étnicos que originaram a nossa sociedade atual eram similares a esta tribo nigeriana. Na verdade, de acordo com Green (2002) a sociedade ocidental contemporânea é muito pouco musical, menos de um por cento da

⁵ O quão musical é o homem.

população adulta britânica trabalha profissionalmente com música⁶, ou seja, a produção prática de música está afastada da população comum. A relação majoritária entre as pessoas e a música é unilateral: da fonte de som aos consumidores passivos, incapazes de produzir musicalmente.

Nesse sentido, numa sociedade "não musical", o indivíduo musical está fora de um contexto natural. Aprender música nessas condições automaticamente remete à ideia de que seria impossível sem um mediador, um professor. Aprender música atualmente significa "aprender com alguém", está implícito. Por isso há o termo autoaprendizagem, que teoricamente quer dizer "aprender sem ninguém", mas que na prática remete a uma aprendizagem que envolve uma série de pessoas que não são um professor formal. E, para ser justo, em alguns casos o músico passou por um professor formal por certo período de tempo e por processos autônomos de aprendizagem musical por outro período. Não espero encontrar uma regra que diga que ambos os processos de aprendizagem (com e sem professor) sejam antagônicos, de maneira a ser impossível que ambos possam ocorrer simultaneamente, o que será discutido com detalhes no capítulo 2.

Considerando ainda que estamos inseridos numa sociedade muito pouco musical, no sentido de poucas pessoas envolvidas na produção prática de música, é possível entender alguns tratamentos que o músico recebe. Como por exemplo o conceito do talento inato, a mistificação dos músicos.

Problemas gerados pela ideia de talento inato

Talento inato é a habilidade que nasce junto com uma pessoa. No senso comum, um indivíduo que, por algum motivo inexplicável, possui uma habilidade musical desde o instante em que nasceu corresponde a um caso de talento musical inato. Diferente do talento adquirido, que foi construído por um processo de aprendizagem gradual.

Abordo este tema porque trabalho com a possibilidade de que o conceito de talento inato pode mascarar os processos de aprendizagem autônoma na música. Uma ideia mística, sobrenatural ou fora do comum que explica algo palpável como o fazer musical pode ser um problema para uma análise efetiva da prática musical. Assim como qualquer outra explicação extraordinária utilizada para quaisquer outros fenômenos

⁶ Não tenho esse dado no que diz respeito à sociedade brasileira, irei aqui aproximar as realidades, visto que tanto o Brasil quanto a Inglaterra fazem parte da sociedade ocidental contemporânea.

sociais ou mesmo naturais. Por mais difícil que seja, a comunidade acadêmica procura esclarecer seus objetos de estudo através da lógica e do empirismo, não é um método à prova de falhas, mas tem se mostrado relativamente efetivo.

Para ser claro, o conceito de talento não possui muita lógica. Mas numa sociedade que pouco pratica música, como é o caso da sociedade ocidental contemporânea de acordo com Green (2002), um indivíduo que apresenta musicalidade é muito raro. Quando ele surge, o talento cai sobre esse indivíduo como uma explicação fácil de compreender, visto que ele está inserido num contexto no qual poucos praticam música, como alguém pode entender a origem da habilidade do indivíduo musical em questão se poucos passaram pela experiência de praticar música? É muito fácil para as pessoas observarem resultados prontos, por isso ocorre uma dificuldade natural para enxergar processos, principalmente aqueles que a pessoa nunca vivenciou. Portanto, o raciocínio comumente adotado provavelmente corre nesta direção: "O músico tem sua musicalidade porque é um talento inato", todas as experiências e processos pelos quais o músico passou não são visíveis para as pessoas que não convivem com esse músico.

É o resultado da mente descontínua, Nascimento (2012) explica esse conceito usando o biólogo Dr. Richard Dawkins como fonte. A maioria penal, que o autor usa como exemplo em seu relato, é uma escolha totalmente arbitrária, porém necessária para o funcionamento da sociedade. Aqui no Brasil, após os dezoito anos, o jovem pode ser preso, pode tirar carteira de motorista, pode fazer concurso público, entre outras coisas. Porém, para algumas pessoas, a maioria já chegou aos dezesseis anos, outros podem ser considerados maiores de idade apenas aos vinte e um. Cada um tem seu processo de amadurecimento diferente, mas a mente humana simplesmente foi moldada biologicamente⁷ para funcionar de maneira a compartimentalizar os resultados que na verdade estão dentro de um processo contínuo, de modo a definir respostas prontas para aplicar em todas as pessoas, acaba sendo inviável analisar o processo individual de cada um. Da mesma forma, acontece com os processos de aprendizagem musical autônoma, o público percebe o resultado do músico, mas poucos ponderam sobre o tempo que o músico passou praticando e ensaiando.

No entanto, a ideia de talento inato não é apenas uma explicação que pessoas "não musicais" usam para compreender o músico, pessoas que consideram entender sobre música também utilizam este conceito.

⁷ Através do processo biológico conhecido como Evolução, que Nascimento (2012) não chega a entrar em detalhes.

[...] os músicos (e os artistas, de modo geral) têm sido frequentemente tratados como seres humanos especiais, dotados geralmente de um atributo - definidos genericamente como um "dom" ou "talento" [...] Essa visão um tanto quanto estereotipada, contudo, não é exclusiva [...] das pessoas que estão fora do campo musical [...] Ao contrário, é no próprio campo que as ideias mitificadoras do músico vêm sendo reforçadas a todo momento, seja através da crítica especializada, dos próprios músicos ou mesmo de muitos educadores (CORDEIRO, 2004:109).

Logo em seguida, este texto faz um levantamento com base em exemplos extraídos de cadernos culturais e de jornais e revistas especializadas em música⁸ e começa a discorrer sobre diversos atributos místicos comumente associados aos músicos em geral. Esses atributos são: genialidade, misticismo, intuição, talento/musicalidade e audição absoluta.

Analisando esse fato, é possível inferir que alguns músicos preferem vestir a roupa deste personagem caracterizado como o músico gênio, místico e intuitivo para realizar uma autopromoção em sua carreira. Mesmo sabendo que o trabalho para se tornar músico não é fruto de nenhuma força sobrenatural, fora o caso de a própria pessoa não compreender o que ela mesma está aprendendo. O que é relativamente possível no caso da música.

Kebach (2007) trabalha com tipos de abstrações⁹, propostas por Piaget, das quais se fazem necessárias em processos de aprendizagem.

[...] quando consegue uma execução musical, por exemplo, tão natural que pareça herdada (inata), não se imagina que este conhecimento foi construído numa longa interação do indivíduo com o objeto musical. Através do mecanismo de adaptação, que Piaget chama de pseudofenocópia, automatiza suas ações para que não precise pensar em cada gesto, ação ou organização, portanto põe em prática uma "medida econômica" de agir de modo adaptado (KEBACH, 2007:47).

"Automatizar ações" e "não precisar pensar em cada gesto" acaba que dificulta a própria pessoa a perceber o que ela mesma está aprendendo. Não é a toa que o aprendizado musical, em alguns casos, parece ser um processo inato para a própria pessoa que está aprendendo, principalmente se for autônomo. Mas, na verdade, a aprendizagem musical ocorre nas interações entre o meio musical e os processos de abstração do aprendiz de música. Aqui, me refiro tanto à autoaprendizagem quanto à

⁸ O texto utiliza principalmente a revista *Bravo!*

⁹ Segundo Kebach (2007), Piaget se refere a quatro tipos de abstrações que o sujeito realiza no momento em que age sobre os objetos a serem descobertos: abstração empírica, abstração reflexionante, abstração pseudo-empírica e abstração refletida. Sendo essa última a que contém o mecanismo da pseudofenocópia, comentada logo em seguida.

aprendizagem formal de música, sendo que esse é um dos motivos pelo qual o autodidata não consegue, em alguns casos, detalhar com precisão os processos que permitem que ele aprenda música, nem há a figura do professor para falar por ele. É possível observar essa dificuldade em algumas entrevistas de Lucy Green, assim como tenho expectativas de encontrar pessoas com esse mesmo problema para explicar sua própria aprendizagem. Portanto, não parece improvável encontrar um músico que considere ele mesmo fruto de um talento inato.

Voltando agora para a aprendizagem formal, quais os efeitos do conceito de talento inato na educação musical de modo geral?

[...] na música, muitas vezes essas qualidades são consideradas condição *sine qua non* para o sucesso. E isso, educacionalmente, é extremamente desastroso. Pois provoca, de antemão, uma classificação dos alunos em "musicais" e "não musicais" e uma consequente apatia por parte de muitos educadores em relação aos considerados menos favorecidos, que geralmente são levados em "banho-maria" até que desistam, por se verem totalmente inaptos para música (CORDEIRO, 2003:118).

Com isso, procuro refutar o conceito de talento inato. Pretendo promover um debate sobre essa ideia com as pessoas que irei entrevistar, mas provavelmente o próprio detalhamento da vida autodidata da pessoa já responde as questões sobre este assunto.

Essa figura idealizada do músico nasceu no século XIX, durante a época do Romantismo, na Europa. Realizarei uma breve análise das origens desse conceito, que provavelmente tem alguma ligação com a ideia de talento inato que encontramos atualmente.

Nascimento do virtuosismo

De acordo com Pahlen (1965), certas mudanças no comportamento musical do homem foram evidentes na chegada do século XIX. A separação entre executante e público começou a se tornar evidente, isso fez do músico uma profissão que exigisse esforços mentais e dedicação a fim de poder concorrer com qualquer outro do ramo. Diferente do que acontecia na época dos palácios da renascença, em que era muito comum situações em que todos poderiam contribuir com a música tocando seu instrumento, podendo ser ora ouvinte ora executante. Enquanto que as pessoas que não

conseguiram cumprir tais exigências passaram para uma situação de ouvinte, distante do instrumentista.

Pahlen (1965) segue dizendo que o processo de modernização das cidades crescentes exigiu uma especialização de grande parte das profissões, inclusive artistas. Portanto o músico precisava escolher uma de suas habilidades e aperfeiçoá-la, por esse motivo, compositor e intérprete passaram a ser funções praticadas por pessoas diferentes, por exemplo. O instrumentista passou a ser um intermediário entre a obra de um compositor e o seu público, então ao todo temos três figuras novas em surgimento: compositor, instrumentista e público. A classe burguesa em ascensão era, em geral, público dos músicos e outros artistas da época. Assim começaram a existir as primeiras apresentações pagas de música, havia, a partir de então, um público com o poder de criticar. As pessoas nas salas de apresentações tinham a liberdade de aplaudir ou de vaiar, produzindo um novo tipo de cobrança sobre os músicos.

Como o público passou a ter um poder de crítica muito grande, além de estar pagando pelo espetáculo, cresceu uma cobrança por parte do público que pode ter alimentado o virtuosismo do instrumentista, de modo a exigir um músico de alto nível técnico. Assim como o simples fato de existir um palco como fronteira entre instrumentista e público, que segrega, de certa forma, o artista que está se apresentando, além disso, ele fica muito mais em evidência para receber qualquer crítica positiva ou negativa.

De acordo com Massin (1997), uma mudança também importante foi o aperfeiçoamento dos instrumentos. Graças às novas técnicas de fabricação, os instrumentos musicais tiveram suas possibilidades aumentadas e sua execução facilitada. O que possibilitou, de certo modo, a emancipação da música instrumental, com instrumentos aprimorados, com timbres mais ricos e diferenciados, havia um registro mais extenso, assim como maiores possibilidades de dinâmica.

O desenvolvimento dessas possibilidades de execução, permitidos pela era industrial, promoveu o surgimento de uma técnica virtuosística que até então não se conhecia. A evolução do virtuosismo é contemporânea ao aperfeiçoamento dos instrumentos (MASSIN, 1997:668).

O surgimento do músico virtuoso é uma característica do período romântico na música européia. Se analisarmos o repertório da época, encontramos peças de difícil execução, utilizando extensões muito amplas e variações de dinâmica exorbitantes. Fazia parte da estética romântica procurar o exagero para expressar os sentimentos

exarcebados dos compositores, bem como ideias de grandeza e eloquência. O músico solista podia, não somente representar, mas personificar esse exagero com sua grande habilidade técnica, de forma a esbanjar o sentimento que o compositor estava propondo. Essa idéia do Romantismo passa pelo compositor e se expressa no instrumentista virtuoso, que acaba por se tornar uma pessoa distanciada da sociedade, pois esse sentimento confere uma justificativa para o seu virtuosismo. Um exemplo interessante é o fanatismo que existia por Liszt:

[...] Tornou-se a era do virtuoso que era, ao mesmo tempo, compositor, herói e símbolo sexual. O atletismo era tão valorizado que os membros da platéia, algumas vezes, ficavam em pé em cima de suas cadeiras para observar melhor passagens ao piano apresentadas em trovejantes oitavas. Liszt se alternava entre dois pianos, para todos terem uma oportunidade de espiar suas mãos. Mulheres frágeis desmaiavam, mas encontravam, posteriormente, a força necessária para arrancar cordas de piano, a fim de levá-las para casa como *souvenirs* (JOURDAIN, 1998:310).

Chega ao extremo de encarar a música como atletismo, parecendo que há mais prazer em observar as mãos do músico do que a apreciação da música em si. Essa passagem remete, de certa forma, a uma performance de um *show de pop music*, como acontece nos dias atuais, em que não se trata apenas de música, mas um espetáculo com luzes e efeitos especiais; pelo menos é uma situação atual em que é possível observar "mulheres frágeis" desmaiando pelos artistas presentes no palco. Em casos como esse, a música torna-se secundária, porque o objetivo principal não é a sua mera apreciação, mas complementar outros processos concomitantes a ela, no caso do exemplo citado, as próprias mãos de Liszt. Música atuando num plano secundário acontece atualmente em várias outras situações: trilha sonora, música para dançar, música ambiente, música comercial, entre diversos outros exemplos.

Voltando ao Romantismo, alguns do público podem dizer que um sentimento maior e supremo faz com que o instrumentista execute uma peça musical de extrema dificuldade com perfeição, pois era a maneira predominante de como funcionava o pensamento das pessoas durante a época romântica.

Mas será que ainda não há resquícios dessa forma de pensar hoje em dia? O virtuosismo ainda existe e é uma expressão utilizada para denominar um músico de alto nível técnico em seu instrumento, mas até mesmo este músico precisa ser desmitificado. Porque, em outros casos frequentes, virtuoso é usado como sinônimo de "grande talento", mas defendo a ideia de que seja talento adquirido por processos de aprendizagem musical (autônomo ou não), não por nascimento ou fenômenos

sobrenaturais. É complicado definir os motivos que permitem um desenvolvimento técnico virtuoso, mas há hipóteses mais concretas e eficientes¹⁰ que a explicação recorrente de talento inato.

Mas o virtuosismo não é a única herança musical de tempos passados. *Feeling* é um termo popularmente utilizado por muitos guitarristas, tenho expectativas de encontrá-lo nas pesquisas, sua tradução literal é "sentindo", mas pode ser traduzido em seu significado como "o sentimento para tocar", uma ideia próxima dos parâmetros do Romantismo.

Após analisar as origens e o funcionamento do conceito de talento inato, procurarei desmitificar os processos de aprendizagem autônoma de maneira geral, para logo em seguida exemplificar com as entrevistas em campo. Agora será feita uma abordagem do músico autodidata com relação às instituições de nível superior.

¹⁰ Nascer em uma família musical e praticar música desde a infância por exemplo, porém esta monografia não apresenta foco para um estudo mais detalhado sobre o virtuosismo atual.

II - Músico Autônomo: Profissional ou Amador?

Antes de entrarmos na discussão entre conceitos de profissionalismo e de amadorismo musical, é necessário delimitar um espaço físico em que se desenvolvam os processos de aprendizagem musical autônoma.

Veblen (2008) define *Community Music* como uma expressão para designar um processo amplo de educação musical que ocorre fora dos limites e currículos da escola regular. Um conceito que parece não haver tradução literal para o português, por causa da falta de pesquisas de campo nesta área aqui no Brasil, é basicamente todo e qualquer processo de aprendizagem musical que possa ocorrer fora da escola. Portanto engloba uma quantidade muito grande de variáveis e, de acordo com Veblen (2008), contém tanto processos formais quanto informais de aprendizagem musical. Seria, por exemplo, uma escola de samba, ou mesmo um curso técnico de música, locais totalmente diferentes com propostas distintas em sua função, mas ambos classificados nesse mesmo grupo heterogêneo.

Podemos inferir então qual o espaço físico em que o músico autônomo realiza seus processos de aprendizagem: na esfera de aprendizado informal da *Community Music*. Porém, mesmo sendo uma aprendizagem funcional, geralmente não ocorre a obtenção de um certificado, capaz de legitimar os ensinamentos que esse músico recebeu. O que se faz de grande importância para um maior prestígio da carreira musical de modo geral, então o músico autônomo pode tomar a opção de ingressar numa instituição de nível superior para obtê-la. A partir de então, podemos lançar a seguinte pergunta, o diploma define um músico como profissional? Realizaremos um debate a seguir.

As instituições e o músico

A sociedade atual possui mecanismos de dominação que atuam através de instituições, como por exemplo: escolas, bancos, faculdades, o Estado, empresas e até mesmo a família. Tais mecanismos são importantes para a manutenção da integridade social. Cada ser humano inserido numa sociedade com instituições vive com a necessidade de prestar satisfações diversas para elas.

Weber interessou-se pelas estruturas de dominação especialmente sob duas formas: a primeira corresponde ao tipo especificamente moderno

de administração, racionalmente organizado, ao qual tendem as sociedades ocidentais e que pode aplicar-se tanto a empreendimentos econômicos e políticos quanto àqueles de natureza religiosa, profissional etc. Nela a legitimidade se estabelece através da crença na *legalidade* das normas estatuídas e dos direitos de mando dos que exercem a autoridade (BARBOSA; QUINTANEIRO, 2003:131).

No caso da esfera do trabalho na sociedade, são as instituições de ensino que conferem legitimidade para exercer a atividade profissional. Para o segmento que corresponde a jovens da classe média baixa até a classe abastada, a instituição superior de ensino corresponde àquela que geralmente fornece o aval para a entrada no mercado de trabalho aqui no Brasil. Existem universidades espalhadas pelo país inteiro, federais, estaduais e particulares, formando e legitimando jovens para o exercício da profissão.

O músico não é exceção. Existem instituições de ensino de nível superior que oferecem cursos de música, uma maneira de conferir aprendizado com um valor legítimo para a profissionalização desses artistas na sociedade. Mas por que existem tantos músicos não formados em atividade no mercado? Música é uma das poucas ocupações conhecidas em que cursar uma faculdade não necessariamente corresponde a um requisito a ser preenchido de forma a permitir a pessoa a trabalhar, principalmente se envolve a prática de "tocar". É um fator que acaba dificultando, em muitos casos, a distinção entre profissional e amador, que, na verdade, nem se aplica à maioria das profissões. Por exemplo, com certeza será uma grande complicação encontrar, no mercado de trabalho, um engenheiro não formado, ou um advogado não formado, porque essas ocupações, como muitas outras, precisam de um aval institucional para permitir sua prática na sociedade, são os efeitos dos mecanismos de dominação citados pelo sociólogo Max Weber.

Visto que o diploma não é fator limitante para o músico, trabalho com a possibilidade de que os guitarristas que cursam uma escola de nível superior têm outros motivos para buscar uma formatura em música. Uma hipótese que levanto é a legitimidade que um diploma representa para a família e a sociedade de modo geral. Outra possibilidade é a capacitação de se trabalhar em escolas regulares de ensino fundamental, caso seja um diploma com habilitação em licenciatura. Isso será averiguado mais tarde através das entrevistas, no próximo capítulo.

Uma das consequências de trabalhar com artes é que, na esmagadora maioria das vezes, trata-se de uma escolha feita por buscar uma atividade prazerosa. Há um lado positivo pela satisfação pessoal, mas as pessoas dificilmente consideram como trabalho uma prática visivelmente agradável. O ato de trabalhar está comumente referido a algo

pesado, penoso e desgastante, porém receber o salário todo fim de mês acaba sendo um sacrifício recompensador. Algo cotidianamente observável é conviver com um número de pessoas que declaram não gostar de estudar, e assim seguem cursando a escola, a faculdade e agora se encontram num emprego encarado como um mal necessário¹¹. Por assim dizer, uma mentalidade cultuando o ato popularmente conhecido como "reclamar da vida", poucas pessoas encontram a satisfação pessoal em seus respectivos trabalhos, seja por falta de escolha ou por não saber qual atividade assumir, são diversos os motivos. Por isso, algumas pessoas não aceitam o músico nem mesmo como profissão, receber dinheiro e se divertir numa mesma atividade parece não dar credibilidade para elas. No caso de outras profissões não relacionadas com música, prazer e trabalho são processos distintos dentro do cotidiano, ocorrem em momentos diferentes do dia-a-dia inclusive. Por esse raciocínio geral, o termo "músico amador" é utilizado no seguinte sentido: aquele que realiza uma tarefa musical apenas por prazer, corroborando com uma das diversas definições de amadorismo que Regelsky (2007) enumera em seu artigo. Mas esse critério simplesmente não se faz suficiente para clarear um limite exato entre profissional e amador. Tomando o assunto por uma lógica direta: se o amador faz por gostar de sua atividade, posso inferir que o profissional faz por não gostar de sua atividade? Nem faz sentido.

Até então nos deparamos com dois dilemas nos quais fica nebulosa a diferença entre músico profissional e amador, tanto pelo critério do diploma quanto pelo critério do prazer pela realização pessoal, a profissão de músico no seu termo mais holístico possível já carrega em si essas duas contradições defronte à sociedade de modo geral. E o músico autônomo? Talvez a ausência de um professor formal também dificulte a classificação entre esses dois conceitos. Afinal, a instituição de ensino superior confere diplomas para uma gama de outras profissões e corresponde a um espaço físico no qual aulas ocorrem diariamente, com um professor formal em cada uma delas.

Dentro ainda dessa questão de amadorismo e profissionalismo musicais, o professor formal de música pode realizar influências sobre seu aluno no que diz respeito ao autodidatismo, podendo tanto inibir quanto estimular.

¹¹ Aqui, me refiro principalmente a pessoas que correspondem à classe média da sociedade brasileira, visto que são elas que geralmente frequentam instituições de ensino superior.

Relacionamento entre professores de música e o autônomo em potencial

Regelsky (2007) enumera uma série de critérios que ele sugere para compreender um músico amador, de forma a orientar um professor que esteja dando aula para jovens músicos amadores, um deles diz que:

[...] independência musical é *sin qua non* para o amadorismo. Sem a musicalidade suficiente, comando técnico fundamental, prática de habilidades e saber a literatura - tudo utilizado independente do professor (ou outros orientadores) - amadorismo não se desenvolve (REGELSKY, 2007:34).

Fica claro que a sugestão aqui é encorajar o autodidatismo em alunos que possam ser considerados músicos amadores iniciantes, visto que estes se desenvolvem a partir da independência musical. Isso desperta uma certa curiosidade, seria o músico amador um protótipo de músico autônomo? É possível, mas por enquanto trabalho considerando que o autodidata possui traços de amadorismo, porque ele corresponde à figura central do presente estudo e principal sujeito de comparações. A definição de "músico amador" será discutida na próxima sessão deste capítulo, por enquanto lançaremos olhares a uma proposta de relacionamento entre o professor de música e os processos autônomos de aprendizagem musical.

Levanto a hipótese de que processos de autoaprendizagem podem ocorrer simultaneamente a processos oriundos de um professor de música, se o professor promover o autodidatismo, como será investigado no trabalho de campo. Na verdade, alguns professores têm a seguinte mentalidade: ensinar até que o aluno possa aprender por si mesmo. Dessa forma, há a ideia geral de que a pessoa nunca pára de aprender e o professor se concentra em fazer o papel de mediador entre o aprendiz e a música, gradualmente convencendo o aluno de que ele possui a capacidade de aprender por si mesmo. Afinal, a pessoa dificilmente consegue ter aula de música durante sua vida inteira, eventualmente vai faltar dinheiro para pagá-la, se pensarmos de maneira prática talvez seja uma resolução interessante. Ao mesmo tempo, é um trabalho dobrado: ensinar música e convencer o aluno a seguir sozinho. Um autodidata depende bastante de sua autoconfiança, nem todos os alunos de música sentem-se capazes de seguir aprendendo por si mesmos. Aqui vai uma experiência pessoal, uma expressão cotidianamente utilizada por meu antigo professor de violão: "A primeira função do professor é não atrapalhar." Dessa forma começo a observar a aprendizagem formal e os

processos autônomos como complementares, não só na música como talvez em qualquer área.

E no caso de o professor formal não estimular o autodidatismo em aprendizes de música? Na verdade é o compartimento mais provável por parte dele, afinal o aluno é sua fonte de renda. Vale alertar que depende do próprio aluno de música transitar entre ambos esses processos, para contornar os fatos expostos pelo trecho a seguir:

[...] há evidências que sugerem que as esferas formal e informal de aprendizado e ensinamento musicais continuam a existir praticamente independentes entre eles, passando por caminhos separados que eventualmente se cruzam, mas raramente coincidem numa mesma atividade. [...] a inclusão de música popular, como o *jazz* e outros estilos, tanto em aulas de instrumento como também no currículo de escolas regulares representam a adição de novo conteúdo educacional, mas não necessariamente é acompanhado por qualquer mudança correspondente nas estratégias de ensino (GREEN, 2002:184).

Cabe ao aprendiz de música realizar, se for de seu interesse, essa complementaridade entre essas diferentes esferas e saber administrar as duas visões pedagógicas distintas lançadas sobre os conteúdos musicais, uma atitude relativamente autodidata com relação às esferas "formal" e "informal." Porque esperar processos de aprendizagem informal num ambiente formal ou vice-versa não é uma estratégia interessante. Em campo, talvez os resultados correspondam a essas informações, afinal, um dos objetos de estudo são guitarristas que cursam uma instituição de ensino de música que não oferece aulas de seu instrumento correspondente, colocando nas mãos do estudante uma responsabilidade maior sobre os rumos de seu aprendizado prático.

As mudanças ocorrem em outra velocidade nos espaços dentro de instituições. Pois até o *jazz*, por exemplo, fazer parte dos currículos das escolas inglesas, demorou um certo tempo, pois não havia a aceitação devida, bem como as mudanças nos processos e técnicas didáticas em instituições de ensino a fim de melhor se adaptar a seus alunos. Acaba sendo um processo lento e gradual, pois o espaço formal é mais ortodoxo que o espaço informal. É uma ideia interessante aprender o *jazz*, originalmente informal, aos moldes formais de ensino, talvez o resultado soe como um *jazz* ligeiramente diferente daquele que nasce no espaço informal, porque as metodologias provavelmente são mais conservadoras. Incluir assuntos presentes no mundo informal sem adaptar o aprendizado dificilmente traz os mesmos resultados.

Traços de amador e traços de profissional

Voltando às comparações teóricas de conceito, através do diploma ou da satisfação pessoal não fica claro se o músico autônomo é profissional ou amador. Mas há a tendência de se apresentar com traços de amadorismo, pois frequentemente ocorre a satisfação pessoal e a ausência de um diploma.

Outra definição encontrada por Regelsky (2007): "uma falta de experiência e competência numa arte ou ciência". Realmente, há casos em que amadorismo é um termo utilizado de maneira pejorativa, em que o músico acaba sendo deteriorado por seu público ou então críticos especializados em música. Geralmente, a crítica corresponde a uma indicação de falta de habilidade técnica, o que acaba sendo interessante, porque corresponde justamente ao inverso do talento. Então, o músico autônomo, que sente prazer pelo seu trabalho e não necessariamente precisa de um diploma, pode tanto receber a classificação de "amador" por apresentar falta de habilidade e competência como também pode receber a classificação de "pouco talentoso" no exato mesmo sentido. É de se estranhar que uma mesma palavra possa ser empregada como antônimo de "profissional" ou de "talentoso" dependendo do contexto, justo o conceito "talento" que geralmente vem tão atrelado ao músico autônomo, como foi observado no capítulo anterior.

E quem irá julgar se o músico possui pouca ou muita habilidade? Depende muito da relação entre o que o músico está se propondo a realizar e seu público consumidor específico, suponhamos um exemplo extremo: uma pessoa que procura ouvir um violão erudito e acaba entrando num *show* de *punk rock*. São níveis técnicos diferentes, mas também são propostas diferentes e ambos cumprem a tarefa que se propuseram a realizar dentro de seus respectivos contextos musicais. Além disso, a habilidade técnica não é o atrativo principal nem para o recital de violão nem para o *show punk*, pelo menos não se trata da ideia inicialmente proposta. Para melhor conceituar, se precisasse utilizar essa definição de amadorismo para classificar os músicos autônomos, levantaria uma hipótese forte de classificá-los como profissionais.

Na verdade, a próxima definição de Regelsky (2007) começa a deixar mais claro porque o amadorismo pode significar falta de habilidade musical: "alguém que se concentra em buscar um estudo, ciência ou esporte como passatempo, ao invés de profissão." Aqui o tempo de dedicação ao estudo é o critério de diferenciação. Muitas pessoas praticam música dessa forma, no tempo livre tocam uma música de gosto

pessoal, sem maiores compromissos do que consigo mesma. Esta definição pode dialogar com a anterior num sentido de causa e efeito: "o músico amador não apresenta habilidade técnica porque pratica apenas em suas horas vagas." Mas, para esses instrumentistas casuais, geralmente não há uma preocupação com a perfeição técnica, então um julgamento de talento não se faz necessário e é até desastroso para a pessoa, que pode acabar se desencorajando para a prática musical. O músico autônomo, a princípio, não se aplica a essa definição, espero encontrar pessoas que dediquem um tempo diário considerável ao instrumento. Portanto, consideramos aqui o músico autônomo com traços de profissionalismo.

E finalmente a última definição de Regelsky (2007): "alguém que faz ou participa de algo por prazer e não por pagamento." Aqui surge o fator econômico. Mas uma vez encontro a atividade que tanto proporciona prazer quanto retorno financeiro e que dificilmente ocorre em outras profissões. Se procurarmos no mercado, há um número considerável de músicos que ganham dinheiro, alguns inclusive, mesmo que raros, pagam todas as suas contas apenas com atividade musical. Pensando num âmbito maior, artistas da grande mídia não só ganham seu sustento como também esbanjam bens de consumo, alguns deles são músicos e cantores que começaram suas carreiras como autônomos e agora fazem parte da esfera intocável da fama na sociedade. Então a hipótese inicial é de que essa definição direciona os músicos autônomos para o profissionalismo também, mesmo que os guitarristas de nível superior que pretendo entrevistar ainda não estejam talvez aptos a pagarem todas as suas contas, complementando sua renda a partir de outras fontes.

Após tantas análises, uma resposta cabível até o presente momento é: o músico autônomo possui traços de profissionalismo e traços de amadorismo. A partir de cada definição de amadorismo musical, ocorre uma provável classificação dos músicos autodidatas, porém, em campo, talvez os resultados sejam completamente diferentes, portanto preciso da opinião dos guitarristas para comparar as ideias aqui presentes. Esse debate realizado com as definições encontradas por Regelsky (2007), de certa forma, desperta uma curiosidade interessante sobre esses artistas, parece que a presença do músico na sociedade ocidental contemporânea não apenas é um evento raro como também controverso no que diz respeito a sua legitimidade.

Um trabalho de campo sobre amadorismo musical

Finnegan (1989) realiza uma pesquisa na Inglaterra justamente para tentar decidir critérios para diferenciar o músico entre amador e profissional. Ela utiliza o termo "músico local" para indicar pessoas que desenvolvem e aprendem música fora dos limites de uma escola regular, ou seja, atuantes na *Community Music*. Um conceito que será utilizado aqui como uma aproximação de músico autônomo, ou seja, praticamente sinônimos, para que o texto utilizado como base dialogue com mais facilidade com o contexto do presente estudo. Mas deixo claro que os estudos realizados por essa pesquisadora não especificam se os músicos em questão são autodidatas ou não, trabalho com a possibilidade de que alguns sejam. Num trecho de seu trabalho, ocorre uma exemplificação de inúmeros relatos e eventos das vidas desses músicos locais, segue aqui um de seus comentários acerca desses acontecimentos:

Em todos esses casos (mais típicos do que atípicos) nem a questão do pagamento nem a questão do tempo dedicado servem como base comparativa para diferenciarmos profissionais de amadores; no máximo, essa diferença é relativa. A associação aos sindicatos dos músicos poderia ser um critério mais facilmente identificável de status profissional. No contexto local, entretanto, tal fato era geralmente uma referência de menor importância (FINNEGAN, 1989:2).

Muito próximo do resultado das análises feitas anteriormente acerca das definições de amadorismo apresentadas por Regelsky (2007). Portanto, há uma possibilidade de encontrar essas mesmas questões e achar resultados similares nas pesquisas de campo com os guitarristas.

Num âmbito temporal, encontramos momentos em que o músico local pode ser considerado ora amador, ora profissional, o que dificulta um pouco mais a classificação. Sendo que é compreensível, na verdade outras pessoas que não trabalham com música estão sujeitas a mudar de profissão há qualquer momento, dependendo dos diversos acontecimentos de sua vida pessoal. Mas para o músico, mudar de profissão não necessariamente impede por completo que ele pratique música, corresponde a uma questão delicada. Será realizada uma abstração aqui: uma faixa variável que representa a vida musical prática de uma pessoa. Seus extremos são: "músico profissional" e "músico amador". O trecho a seguir discorre sobre este "complexo *continuum*":

Na produção musical local, então, a aparentemente óbvia distinção profissional/amador torna-se um complexo *continuum* com inúmeras variáveis possíveis. Na verdade, até mesmo as mesmas pessoas poderiam ser colocadas em diferentes pontos dessa linha, em diferentes contextos e em diferentes estágios de suas vidas. Apesar de

alguns situarem-se em uma ou outra extremidade desse *continuum*, na prática, a "área cinza" em seu meio corresponde à maior parte dos músicos locais [...] Dessa maneira, afirmamos de forma mais clara que o problema da distinção entre esses termos fundamentais não é apenas uma questão de terminologia. Na verdade, tal questão nos alerta para o surpreendente fato de que exatamente uma das características mais interessantes da organização da atividade musical local é precisamente a ausência de uma distinção absoluta entre o "amador" e o "profissional" (FINNEGAN, 1989:2).

Então talvez se faça necessária a criação de um novo termo mais abrangente, que englobe um número considerável de músicos locais, mas essa não é a proposta no presente estudo. Esse trecho nos alerta para um distanciamento grande da conclusão que procuramos obter, indicando que o limite claro entre profissional e amador não existe.

Por outro lado, consegue clarear melhor o posicionamento de tais músicos na sociedade, de maneira a justificar as dificuldades de sua classificação. Se a sociedade de modo geral compreendesse esse complexo *continuum*, talvez a profissão de músico (englobando todas as suas variantes) fosse melhor aceita por pessoas que trabalham em empregos não musicais, mais uma vez caímos na questão da mente descontínua¹². Compreender um processo em sua totalidade corresponde a um caminho para uma aceitação gradual, principalmente no caso de uma sociedade pouco relacionada com a prática musical, de acordo com Green (2002). E assim o músico chegaria próximo de obter uma legitimidade maior com relação à sociedade de modo geral, seria saudável para os músicos, produziria uma sensação de dignidade. Afinal, a família também exerce um poder como instituição, sua influência é muito forte sobre a autoestima do músico desde seus primeiros passos e, em muitos casos, ela é constituída por pessoas cuja profissão não é musical. Por isso há a importância dessa aceitação pela ocupação de músico, de maneira a diminuir as chances de uma frustração pessoal. No trabalho de campo averiguaremos o relacionamento entre os guitarristas e suas respectivas famílias.

Esse debate entre as terminologias de músico tem sua importância como uma busca por legitimidade social, mas também engloba assuntos práticos do cotidiano dos músicos locais. No mercado de trabalho musical, há assuntos sociais e políticos discutidos em diversas ocasiões, em que os próprios músicos locais usam os termos "profissional" e "amador" de acordo com seus interesses pessoais.

[...] a problemática envolvendo os termos "amador", "profissional" e "semi-profissional" não é somente de interesse acadêmico, mas influencia e é influenciada pela percepção e pela atitude dos envolvidos na produção musical local. O rótulo "profissional" é

¹² Comentada com mais detalhes no capítulo anterior.

utilizado - e não somente nesse caso - como uma descrição aparentemente objetiva, mas tendenciosa na prática, de *status* social e afiliação, ao invés de uma avaliação financeira ou meramente musical. Por um ponto de vista, ele conota execução musical de alto nível (ou séria) ao contrário de uma "simples atividade de amador." Por outro, designa músicos de outras localidades que vêm ocupar o lugar (e o prestígio e o cachê) dos músicos locais. Ou ainda, define artistas que tentam cobrar ingressos mais altos do que o normalmente pago. Dessa forma, a declaração emocional - ou acusação - de ser artista "profissional" ou "amador" pode muito bem se tornar uma declaração política, ao invés de um indicador de situação financeira (FINNEGAN, 1989:4).

Então os próprios músicos se aproveitam dessa dualidade profissional/amador em suas vidas práticas para sua autopromoção, ou para atacar a concorrência. Provavelmente, os guitarristas que serão objetos de estudo também tenham passado por situações similares, utilizando esses termos para fins políticos. O que pode acontecer em qualquer profissão teoricamente, por exemplo, muitas pessoas buscam uma promoção para ascender de cargo em sua empresa.

Com esses dois capítulos, procuramos tanto desmitificar quanto legitimar a profissão de músico, mais especificamente aquele que realizou processos autônomos de aprendizagem ao longo de boa parte de seu percurso pela vida artística. A seguir ocorrerá a apresentação das entrevistas realizadas em campo com guitarristas universitários do Rio de Janeiro, bem como sua discussão com a base teórica estabelecida a partir das considerações realizadas até então neste estudo.

III - Entrevistas Com os Guitarristas

As pessoas entrevistadas são todas guitarristas do sexo masculino, na faixa de 20 a 30 anos¹³ e moram na região metropolitana do Rio de Janeiro. São oito, dentre eles, dois possuem o ensino superior completo, cinco atualmente cursam uma faculdade e um nunca frequentou um espaço acadêmico. Todos, exceto um, fizeram aulas particulares de guitarra em algum momento de suas vidas, aulas pagas.

Então praticamente não se trata de guitarristas autodidatas por completo, mas sim com traços de autodidatismo de modo geral. Separei dois questionários diferentes: um para pessoas que nunca tiveram aula de guitarra e outro para pessoas que já tiveram aula de guitarra em algum momento, porque precisava verificar aspectos distintos nesses dois casos em particular, então por uma questão de praticidade elaborei questionários ligeiramente diferentes. Nenhum desses guitarristas atualmente frequenta aulas particulares pagas no presente momento de suas vidas, mesmo assim, continuam a praticar seu instrumento. Portanto, espero contar com a presença de autodidatismo atuante em seus respectivos cotidianos, o que motivou a verificação através de entrevistas.

Os questionários têm sete perguntas¹⁴. As três primeiras são as mesmas em ambos e têm a função de coletar informações pessoais do início do aprendizado musical dessas pessoas, praticamente uma busca por informações gerais que comumente correspondiam ao período da adolescência, pois, na maioria dos casos, esses guitarristas começaram a tocar por volta dos treze anos aproximadamente. A quarta pergunta é a única que difere, ela procura averiguar justamente a possibilidade de haver processos autônomos de aprendizagem ocorrendo simultaneamente às aulas de guitarra, enquanto a quarta pergunta para pessoas que nunca tiveram aulas do instrumento procura descobrir quais são os espaços físicos considerados como locais de aprendizagem musical para a pessoa em questão. As próximas três perguntas são basicamente as mesmas para ambos os questionários, sendo que as duas últimas investigam os dois assuntos principais de debate no presente estudo: o talento inato e o profissionalismo musical.

A apresentação das entrevistas ao longo deste capítulo segue o formato textual do livro de Lucy Green: *How Popular Musicians Learn*, no qual ocorre uma pesquisa

¹³ O entrevistado mais velho tem 28 anos e o mais novo tem 23 anos.

¹⁴ Os questionários estão presentes nos anexos da monografia.

com músicos ingleses e seus processos de aprendizagem autônoma, sendo que dentre essas pessoas entrevistadas por Green há alguns guitarristas. As entrevistas foram todas gravadas, ou na casa dos entrevistados ou num local de fácil acesso, no caso, um *shopping* e a própria UNIRIO, a exceção foi uma entrevista gravada via *skype*¹⁵, pelo fato de a pessoa morar demasiadamente longe. No total, podemos constatar uma média de doze minutos por gravação. São pessoas com as quais tive um breve contato pessoal, com o detalhe de poder testemunhar de perto alguns trabalhos musicais, sendo que pesquisei e procurei conhecer melhor a prática musical daqueles que não obtive contato prévio. Logo após a entrevista, geralmente acontecia de mantermos uma conversa informal, que não foi gravada, ainda sobre o tema recorrente, porque todos os músicos em questão demonstraram interesse com relação aos assuntos aqui discutidos. A determinação da faixa etária e das condições sociais é simplesmente pelo motivo de estar mais próximo de meu próprio cotidiano, sendo portanto mais fácil de trabalhar.

A escolha desse instrumento em particular se deve ao fato das altas possibilidades de encontrar pessoas com traços de autodidatismo musical em seus processos de aprendizagem. Comparativamente, encontrar uma pessoa que nunca teve aulas de seu instrumento num grupo de oito é um número interessante, no ambiente da guitarra parece ser um resultado recorrente, porque é possível cogitar outros instrumentos em que talvez não seja possível encontrar facilmente um praticante que nunca passou por um professor. Também existe a variante de que quase todos os entrevistados são universitários e apenas um cursa bacharel em guitarra, um curso muito recente na cidade do Rio de Janeiro. Enquanto que uma série de outros instrumentos¹⁶ já estão consolidados dentro dos espaços acadêmicos.

Em cada uma dessas pessoas foi possível observar níveis diferentes de processos de aprendizagem musical autônoma. Trata-se de um grupo bastante heterogêneo em relação às suas opiniões pessoais, apesar de todos terem suas origens em famílias de classe média, cujos pais foram capazes de bancar os estudos de seu filho, pelo menos no que diz respeito ao início de suas trajetórias musicais. Quase todos passaram por uma universidade, o que corresponde a uma característica comum de pessoas nessa faixa etária, cuja origem social é relativamente abastada em comparação à maioria das

¹⁵ Programa de computador que permite a livre conversação entre dois usuários.

¹⁶ A UNIRIO, por exemplo, oferece cursos de bacharel em piano, flauta, violão, contrabaixo acústico, violino, violoncelo, dentre outros.

pessoas da mesma idade no Brasil. Afinal, trata-se de um país em que, atualmente, a maior parte da população pode ser considerada economicamente pobre.

Dos sete guitarristas que passam ou já passaram por ambiente acadêmico, cinco cursaram uma faculdade relacionada à música, são estas: licenciatura em música, bacharelado em música popular brasileira e bacharelado em guitarra; os dois primeiros na UNIRIO e o último no CBM-CEU. Os outros dois cursam faculdades que não têm relação direta com a música, no caso são: administração e direito. O único guitarrista que não passou por espaços físicos universitários trabalha majoritariamente como ator.

O início dos processos de aprendizagem

Dos oito entrevistados, seis começaram no período da adolescência e dois começaram no período da infância. Pelo menos no que diz respeito exclusivamente à prática de guitarra, pois a maioria praticou primeiro o violão e partiu para a guitarra algum tempo depois. Um deles inclusive fez aula de piano durante um ano de sua infância. Em todos os casos, foram os pais os responsáveis por adquirir sua primeira guitarra.

Os músicos apresentaram diferentes razões para justificar a vontade de tocar guitarra. Alguns foram mais generalistas, dizendo que sempre apresentavam interesse em tocar um instrumento, de maneira que a guitarra acabou sendo um objeto de fácil acesso. Um outro motivo foi o contato com a música através de mídias de comunicação, como a televisão e o rádio. Outros apontaram para uma forte influência da família, de maneira que puderam escutar uma série de gravações musicais em seu cotidiano, desde muito novos. Também houve menção a uma família em que quase todos os membros praticavam um instrumento. Tem casos em que a simples presença do instrumento na casa desperta a vontade de sua prática, foi o caso de um dos entrevistados, cujo pai tinha um violão.

[...] os pais têm um papel proeminente na formação de músicos populares. É possível inferir que graças a um aumento na ênfase do processo de aculturação em prática de música popular, é *mais* provável que músicos populares tenham origens em famílias que se apresentam como musicalmente interessadas (GREEN, 2002:24).

Então podemos compreender a influência da família nos primeiros passos dos guitarristas. Alguns não conseguiram descrever com precisão seus primeiros contatos com o instrumento, principalmente o caso do entrevistado que começou sua prática mais

cedo com relação ao resto dos músicos pesquisados. Outros relembram seus primeiros contatos como uma experiência marcante e relatam como se fosse uma memória recente, de maneira a citar o nome da primeira música que aprendeu. Alguns começaram a tocar no mesmo dia que começaram suas aulas de instrumento, outros começaram suas aulas particulares de guitarra depois de já estar tocando o violão; a maioria teve aulas de violão antes de começar suas aulas de guitarra. Parece que é comum nas famílias brasileiras presentear o filho primeiro com um violão para depois dar uma guitarra¹⁷. Alguns entrevistados apresentaram traços de autodidatismo logo cedo:

Felipe: Eu não sei... era mais assim... começava com a coisa de tocar os acordes né... depois fui descobrindo os primeiros solinhos, eu lembro que eu tirei meu primeiro solo de ouvido, foi aquele do *californication*. Fiquei a tarde inteira pra tirar aquele solo, sabe? Buscando ali... não sei o que... [...] meus primeiros contatos foram assim.

Aqui há um exemplo de escuta intencional¹⁸, descrita por Green (2002) em seu trabalho. Trata-se de uma maneira sistemática, direcionada e consciente de aprender através da escuta e da cópia de uma gravação de música. No caso, o entrevistado passou a tarde inteira ouvindo diversas vezes a música e tentando tocar o solo de guitarra, o que significa aprender a melodia através de uma escuta que tem uma intensão específica sobre a música.

Complementaridade entre as aulas de guitarra e o aprendizado autônomo

Nesta parte do capítulo, vamos averiguar aquela questão levantada anteriormente no presente trabalho: o aprendizado autônomo pode ocorrer simultaneamente às aulas de guitarra? Analisando as respostas dos guitarristas, podemos dizer que sim. De modo geral, a maioria dos entrevistados declarou buscar informações e aprendizados musicais além da aula formal de guitarra. Com esse fato constatado, não fica totalmente evidente até que ponto é possível realizar essa complementaridade entre essas duas esferas, para isso seria necessário observar os resultados musicais práticos nessas pessoas, de modo a realizar uma análise minuciosa. No entanto, fica claro que ocorre uma intensão positiva

¹⁷ Afinal, a guitarra nada mais é do que um violão eletrificado, essa é a sua origem. A afinação é a mesma. O que difere é o repertório, o timbre e algumas questões técnicas, portanto podemos inferir que essa transição de violão para a guitarra faz sentido.

¹⁸ *Purposive listening*, no original em inglês.

em direção à complementaridade por parte desses músicos, o que já sugere uma forte possibilidade de sua existência.

Samuel: Se eu obedecia exatamente o que o meu professor passava? Não tanto. Eu nunca fui tão disciplinado não. [...] Eu fazia o que ele pedia, mas eu nunca conseguia fazer exatamente. Tipo assim: "Ah, treina meia-hora por dia", eu treinava quinze minutos e depois ficava tocando um milhão de coisas, entendeu? Ficava improvisando... eu nunca fui disciplinado no sentido de ficar fazendo um exercício.

Rafael: O que de certa forma também é válido, não é?

S: É ótimo, é uma ótima forma de estudo, é a forma como eu estudo hoje em dia, por exemplo.

R: Se ele dissesse pra você não fazer isso, seria um problema.

S: Seria um problema.

Esse trecho do diálogo exemplifica o fato de que o músico popular aprende em contextos variados, nem sempre de forma homogênea e convencional (LACORTE; GALVÃO, 2007:36). Pois essa maneira de lidar com o instrumento também pode ser considerada como um aprendizado musical, que inclusive ocorre paralelamente às aulas de guitarra do músico em questão. A complementaridade não está evidente neste relato, na verdade ela depende do próprio estudante de música, mas observando o fato de que são movimentos paralelos, uma relação complementar entre os dois processos de aprendizagem é algo totalmente plausível.

Espaços físicos de aprendizagem autônoma

Guilherme Guimarães é o único guitarrista dentre os oito que nunca teve um professor de guitarra. Também foi o único a classificar seus primeiros contatos com o instrumento como péssimos, porque ele sentia falta de um professor formal e a sua família não apoiava tanto sua vontade de tocar. Na verdade, ele teve algumas aulas de violão, mas aprendeu muito pouco. Utilizou a expressão "tatear no escuro" para descrever esses primeiros dias, o que traduz com certa fidelidade a situação pelo qual

ele passou. Quando perguntei quais são os espaços físicos nos quais ocorrem processos de aprendizagem musical para ele, sua resposta foi simplesmente:

Guilherme: Quarto (risos). Dentro do meu quarto. Eu sozinho com meu instrumento, foi o lugar que eu mais aprendi (risos). É um pouco de autoconhecimento, como se você transformasse o instrumento numa parte sua e você vai conhecendo ela. E como eu não tinha professor, eu tinha muito que fazer isso. E não tinha muito a *internet* naquela época. Hoje em dia a *internet* ajuda pra caramba, você tem milhões de informações e vídeos... naquela época não tinha tanto.

Rafael: Você escutava CDs?

G: Cara, ouvia os CDs e ficava... trabalhando... batendo cabeça.

R: [...] Atualmente como é seu dia-a-dia com a guitarra?

G: Não é sempre que eu consigo tocar, por causa de outros trabalhos, outras coisas. Mas assim, como eu tenho um grupo que faz certo sucesso no *underground*¹⁹, a gente lança CD, a gente consegue ensaiar bastante e esse ensaio acaba sendo um pouco de estudo para a guitarra. E a gente compõe também, música própria...

R: Então você tem um aprendizado com eles?

G: Bastante, sempre tive aprendizado com outras pessoas tocando [...].

R: Então você pode dizer que o espaço de aprendizagem pode ser o quarto de outras pessoas também?

G: Pode. Pode ser um estúdio. Eu aprendi muito vendo pessoas tocando e tendo amizades, amigos que prestavam atenção, davam certa dica, ou então olhava e pensava "caramba, é assim que se faz tal coisa". Isso aconteceu bastante.

¹⁹ Meio no qual há ouvintes e consumidores de *rock* alternativo, que, por sua vez, pode ser definido como o *rock* que, por algum motivo, não divulga seu trabalho em grandes canais e mídias de comunicação. Portanto mantém seu sucesso apenas para um público seletivo.

Essa parte do diálogo demonstra o autodidatismo acontecendo tanto a nível particular (meu quarto) quanto a nível público (ensaios com a banda). Green (2002) descreveu esse processo, segundo ela, o aprendizado solitário de autodidatas vem acompanhado com práticas igualmente significantes de aprendizado que acontecem através da interação com amigos, parentes ou outras pessoas.

Processo de aprendizagem nos dias de hoje para os guitarristas

No que diz respeito a seus respectivos cotidianos musicais, os guitarristas entrevistados realizaram uma descrição de seus atuais processos de aprendizagem com seu instrumento. Alguns apresentaram um método fechado, no qual separam por assunto: harmonia, improvisação, leitura, dentre outros tópicos. Outros indicam a ausência de um método hermético, como no caso dos guitarristas Samuel Toledo e Guilherme Guimarães. Há menção de que ministrar aulas também corresponde a um aprendizado para a guitarra, bem como a preparação de tais aulas. Inclusive pesquisas timbrísticas e realizações de transcrições para a guitarra produzem um aprendizado. Apenas um dentre os entrevistados declarou não estar passando por processo algum de aprendizagem atualmente. Segue aqui um exemplo das descrições de um cotidiano com o instrumento, interessante perceber a maneira como caminha seu aprendizado atual mesmo sem um professor formal.

Rafael: [...] no seu dia-a-dia você toca ela?

Pitter: Eu toco ela (guitarra) e [...] eu não tenho feito... to sem professor. [...] Aí eu tenho escolhido... me organizado em alguns objetivos, tipo: "esse mês vou estudar a técnica x". Aí eu tento buscar alguns materiais pra me auxiliar.

R: Então você tem um método próprio?

P: É sim, eu tenho uma organização pra isso, os métodos são externos. Sei lá, vou estudar uma técnica de palhetada, então [...] Quem é o cara? Qual a "bibliografia" da guitarra? Alguma coisa assim, daí eu vou buscar, baixo e trabalho em cima disso.

Uma outra situação que despertou curiosidade foi a descrição de Felipe Chernicharo, porque ele demonstrou na prática a sua resposta. Esse guitarrista mora com mais dois músicos, depois da entrevista, aconteceu uma *jam session*, da qual pude participar pessoalmente. Aquela atmosfera era justamente o que minhas expectativas como pesquisador esperavam encontrar num dia-a-dia de um músico autônomo. É um cotidiano em que os músicos praticam seus instrumentos por tempo indeterminado, conhecendo o som um do outro e trocando experiências sonoras. Foi um ensaio espontâneo que perdurou por horas, era justamente uma das situações que a presente pesquisa procurava encontrar.

A questão do talento inato

Na verificação dessa questão, o resultado foi interessante. A pergunta lançada foi: existe alguma questão instrumentista/musical/técnica que você julgue ter surgido a partir de um talento inexplicável? De maneira que estar consciente de todos os processos de aprendizagem musical torna-se um método de desconsiderar a hipótese de um talento musical. Mas na verdade, é improvável estar ciente de todo e qualquer processo de aprendizagem musical, como foi observado nas discussões acerca do artigo de Kebach (2007) no capítulo 1.

Portanto, o resultado dessa pergunta foi bem diversificado com relação aos guitarristas. Dos oito, quatro acreditam que há uma explicação plausível para qualquer aprendizado musical. Os outros quatro declararam que existem muitas questões técnicas, musicais ou instrumentais em geral que eles obtiveram, mas não conseguem explicar como aprenderam. Exatamente a metade. É uma questão interessante saber até que ponto a pessoa está consciente de seu próprio aprendizado, na verdade o ser humano não consegue controlar por completo todas as ações que ele mesmo toma parte. Poucas pessoas sequer apresentam consciência sobre seu próprio processo de alfabetização, por exemplo. No entanto, utilizam a linguagem escrita cotidianamente.

Em geral, as respostas dessa questão foram generalistas, exceto uma que apresentou uma elaboração mais palpável, da qual podemos analisar algumas questões interessantes. Thiago Guzzo é o músico que pratica guitarra há mais tempo com relação aos outros entrevistados. Seu relato diz que havia outros praticantes de música na sua família, tanto que isso motivou sua vontade de querer ser um guitarrista. Levanto a hipótese de que o espaço familiar tenha realizado um treinamento árduo na sua

capacidade de escuta intencional, desde a sua infância. Dessa maneira, hoje esse músico possui uma facilidade para aprender uma música apenas escutando a gravação, um processo tipicamente autônomo de aprendizagem musical.

Thiago: Eu não sei rapaz... eu acho que... de repente a questão do ouvido, né? Tirar a música de ouvido, essa coisa da escuta. Acho que foi uma coisa natural. Não sei te dizer se é uma questão de talento ou dom... mas... é uma coisa que vem pra mim natural, eu não me lembro de ficar desesperado para ouvir um acorde. Não conseguir tirar uma música. Na verdade foi a minha escola desde sempre.

Rafael: Então você tem facilidade com alguma coisa pelo menos? Que você não sabe de onde veio?

T: Isso. A questão do ouvido, é... foi uma coisa pra mim natural.

Uma questão curiosa também ocorreu com relação a esse mesmo tema: algumas pessoas responderam essa pergunta com descrições de processos de aprendizagem autônoma. O que pode ser uma evidência de que esses dois conceitos podem se misturar na cabeça dos músicos.

Rafael: Você acha que tem alguma coisa que vc aprendeu e é tipo... talento? Do nada.

Julio: Provavelmente não.

R: Mas você consegue explicar tudo?

J: Bom, tem coisas que eu busquei muito, chorei muito, sofri muito pra aprender e não aprendi até hoje. E tem coisas que eu sofri pouco pra aprender e aprendi. [...] Você conversa com pessoas sobre isso e elas acabam dando ideias, seja professor, colega, uma pessoa que nem é músico... e eu observei muita gente também, acho que isso é relevante. Assisti uma infinidade, infinidade mesmo de vídeos de pessoas e eu observando assim critérios muito específicos. E eu fiz isso durante muito tempo e muitas vezes.

Alexandre: Acho que quase tudo assim que eu adquiri na guitarra foi estudando, foi me esforçando bastante, né? Tiveram certas observações assim, com relação à guitarra, que eu acabei chegando

por conta própria. Mas assim... eu... acabei tendo consciência disso e isso me ajudou. Não sei se isso responderia sua pergunta. Mas em relação à forma de palhetada. Enquanto eu ainda tava estudando antes mesmo de entrar na faculdade, eu tinha uma dificuldade grande em pegar solos onde a palhetada alternada exigia uma grande velocidade. [...] Foi sentado em frente ao espelho e vendo como eu mexia o meu braço que comecei a notar que eu palhetava de duas formas diferentes: uma quando ia solar e outra quando ia fazer uma base. E foi me forçando a utilizar essa minha palhetada mais rápida que eu usava na base pra solo também que eu consegui aumentar essa minha velocidade. E eu comecei a reparar, analisando vídeos, analisando guitarristas, que o que eu fazia talvez pudesse ser considerado um pouco errado, que geralmente os guitarristas têm uma forma de palhetar e utilizam essa mesma forma, tanto pra base quanto pra solo. [...] Comecei a aplicar em mim e aí consegui aumentar essa minha velocidade e não tive mais esse problema. Foi um processo longo, foi um processo um pouco cansativo [...].

R: É uma coisa que você foi sozinho, mas você sabe como você fez.

A: Exatamente.

Alexandre Ferreira é o único dos oito entrevistados com formação acadêmica de bacharelado em guitarra, pelo CBM-CEU. Ele mesmo talvez não se considere um músico autônomo, mas, em sua resposta, demonstrou traços de autodidatismo com relação a uma técnica específica de guitarra. Além disso, apresentou total consciência de cada processo de aprendizagem do qual tomou parte, sendo um ótimo exemplo para desmitificar a ideia de talento inato através da aprendizagem autodidata. Assim como o guitarrista Julio Ramos, que na verdade não entendeu a pergunta logo no início, mas quando mencionei a palavra "talento" ele refutou logo em seguida. É curioso como alguns músicos entendem um aprendizado autônomo como algo que parece ser inexplicável, na verdade são informações oriundas de vias alternativas a uma aula formal de guitarra.

Ainda no contexto de talento, algumas pessoas mencionaram o virtuosismo, não nessa pergunta em particular, mas ao longo das entrevistas. Alexandre Ferreira discorreu sobre a ideia, dizendo que muitos guitarristas utilizam a técnica pela técnica, por ser virtuose. Um pensamento romantizado, segundo ele, em seguida disse que a técnica instrumental deveria valorizar o timbre, de maneira a não colocar em evidência apenas a técnica. Uma ideia próxima surgiu em outro entrevistado, Samuel Toledo

falava sobre um guitarrista em particular durante uma conversa informal, depois da gravação da entrevista. Disse que era um músico extremamente capaz, com muita técnica (virtuoso), mas que infelizmente não apresentava *feeling*. Surge então um termo que eu esperava encontrar no trabalho de campo²⁰, nesse caso sendo utilizado como "um sentimento que faz falta em um músico que apresenta um excesso de virtuosismo". É um termo frequentemente utilizado por guitarristas atualmente, só não tenho certeza se é sempre nesse exato contexto. Samuel disse que não adianta o guitarrista ser bom tecnicamente se não apresentar *feeling*. Querendo dizer que a música executada não deveria ser secundária com relação à técnica instrumental, mas até que ponto um aspecto atrapalha o outro? É uma questão interessante; porém relativa, o próprio Samuel concordou, mas esse assunto começa a fugir um pouco do foco da monografia. Muitos guitarristas entrevistados no presente trabalho demonstraram valorizar a importância de "tocar bem", principalmente no que diz respeito ao ideal de um músico profissional, que é o assunto abordado logo em seguida nesta pesquisa.

Opinião dos guitarristas sobre o profissionalismo musical

Esse foi o ponto em que as opiniões mais divergiram, dos oito guitarristas entrevistados podemos observar que existem oito opiniões diferentes. O que acaba complicando a discussão acerca do assunto. Então, para começar vamos enumerar pelo menos três aspectos que apareceram nas entrevistas com um pouco mais de frequência do que os outros: um estudo amplo, a versatilidade e a originalidade.

O estudo amplo corresponde a um estudo de guitarra que abrange: harmonia, improvisação, leitura, repertório, dentre outros assuntos. Uma maneira consideravelmente ideal de estudar música, que poderia inclusive ser aplicada a qualquer músico. Essa ideia apareceu mais de uma vez ao longo das oito entrevistas. A versatilidade pode ser entendida como o músico que consegue dominar uma série de estilos diferentes. A questão é que, na realidade de um país que abrange diversas origens étnicas e sociais como o Brasil, existem diferentes tipos de música sendo executadas em lugares diversos, então um músico profissional precisa saber se adaptar a qualquer estilo de maneira a conseguir trabalhar em diversos espaços musicais, digamos que seja uma maneira abrangente de realizar um estudo de repertório. Esse critério para definir o

²⁰ Levantei a hipótese de encontrar essa expressão no final do capítulo 1.

profissionalismo musical também apareceu algumas vezes. A originalidade foi descrita como um músico que tem a sua marca, ou seja, a música que ele produz tem um estilo próprio, algo que as outras pessoas reconhecem apenas ouvindo o som, sem precisar verificar sua identidade através da visualização de sua pessoa. Um dos entrevistados respondeu com hesitação, querendo dizer que não sabe definir critérios para caracterizar um músico profissional. O que é uma resposta honesta frente uma questão com tantas variantes e complicações.

Em momento algum os entrevistados declararam a presença de um diploma como fator limitante entre profissionalismo e amadorismo. Porém, ocorreram dois comentários pertinentes de dois músicos que fazem parte inclusive do mesmo curso: licenciatura em música na UNIRIO. Um falou que o espaço acadêmico funciona como um complemento do aprendizado para a guitarra, outro falou que o espaço acadêmico é um fator que dificulta o aprendizado da guitarra. Duas opiniões completamente opostas, o que é um resultado intrigante. Um fato observado é que o entrevistado que deu a opinião positiva mora mais próximo da faculdade do que o entrevistado que deu a opinião negativa, portanto, o tempo de traslado até o curso superior acaba sendo o verdadeiro fator que justifica essa disparidade entre essas duas opiniões pessoais, pelo menos é essa a hipótese que levanto frente a esse impasse. Afinal, precisar de duas horas (ou mais) apenas para a locomoção de ida e volta da faculdade é algo que consome o tempo de uma pessoa, que poderia ser aproveitado como um aprendizado instrumental.

Indo de encontro com uma das definições encontradas por Regelsky (2007), na qual a diferença entre amadorismo e profissionalismo é o fator econômico, segue aqui a opinião de um desses dois músicos que atualmente cursam licenciatura em música na UNIRIO:

Julio: Eu acho que eu não consegui me estabelecer como guitarrista profissional porque eu acredito que o profissional de qualquer área é aquele que sobrevive a partir daquele dinheiro. [...] O dinheiro que eu ganho vem disso, atualmente vem mais disso inclusive, mas até pouquíssimo tempo atrás, sempre foi de aula e não de tocar. Eu tive carteira assinada dando aula, mas nunca tive, acho que nunca vou ter provavelmente, tocando...

Rafael: Então "tocar" é uma profissão desregularizada? Informal?

J: Informal, o nome seria informal. É... mas dá pra sobreviver perfeitamente. Eu não me colocaria nessa situação ainda [...] acho que muito por me matricular na faculdade, até porque eu nunca tive intensão de ser músico profissional, sempre quis ser professor desde os quatorze anos de idade.

Tanto o fator econômico quanto o político (carteira assinada) são critérios para a profissionalização de um músico, na opinião deste entrevistado. Porém, ser professor de música também pode ser considerado como uma ocupação de um músico profissional, então, nesse caso, o diploma acaba sendo um fator limitante para a profissionalização desse guitarrista. Mesmo ganhando seu cachê com a prática de tocar, Julio Ramos não se considera profissional, porque não promove sua sobrevivência a partir desse dinheiro. Mas a possibilidade de ter uma carteira assinada e um diploma como professor de música são suas expectativas de um profissionalismo, mesmo que ele nunca tenha dito com essas palavras, é possível deduzir. De modo geral, o músico prático, aquele que ganha dinheiro apenas tocando seu instrumento, parece ser a figura controversa nesse discurso, pois se trata de uma profissão informal, segundo Julio. Outro entrevistado também apresentou uma opinião parecida, seguindo um pouco outra definição encontrada por Regelsky (2007), que utiliza o fator "apenas por lazer" para diferenciar o profissional do amador:

Alexandre: [...] Eu não considero músico o médico que, nas horas vagas como um *hobby*, toca com uma banda e acaba ganhando dinheiro tocando num bar, por exemplo. Entendeu? [...]

Rafael: Então a intensão que você tem com a guitarra, uma intensão profissional, te torna profissional?

A: Na minha opinião sim [...]. Não é você ser formado que vai te tornar músico. [...] Mas sim você viver daquilo, aquilo prover seu sustento.

R: Então quando é da sua intensão e provê seu sustento. Essas duas coisas...

A: Acho que a sua intensão conseqüentemente vai prover seu sustento né? Se você quisesse trabalhar unicamente com música e não ganhar dinheiro com música, você tá... quebrado (risos).

R: É. Mas alguns não ganham dinheiro suficiente para se sustentar.

A: Acho que a maioria não ganha. E a culpa disso talvez seja a regulamentação da profissão "músico". [...] Qualquer um hoje em dia que toca guitarra e tem uma banda diz "sou músico". Eu vejo isso em tudo que é lugar. Eu estava na formatura da minha namorada quando um rapaz lá foi apresentado, se formando em química, disseram: "ah, ele é músico..." porque ele tinha uma banda e tocava guitarra. Eu fico pensando: "O que faz uma pessoa pensar que ela é um músico?" Eu estudei no colégio cinco anos de química e tenho uma tabela periódica, eu sou químico? Eu não sou químico. [...] Porque aquele que toca guitarra e tem uma banda pode ser considerado músico? Ele não se sustenta através da música, a música não passa de um *hobby* para ele...

R: É complicado, porque quando você não precisa de um diploma... [...]

A: [...] Como se um pedaço de papel fosse dizer absolutamente tudo, não necessariamente. [...] Talvez sim se a profissão fosse regulamentada. Acho que [...] uma pessoa que trabalhasse com... axé... seja lá o que for ... e não estudasse música, se a profissão fosse regulamentada, talvez ele estaria estudando [...]. Porque as pessoas acham que se você parar e falar: "não, só o músico pode ganhar dinheiro com música" vai diminuir a quantidade de pessoas praticando música, eu discordo, acho que vai aumentar [...] poderão chegar e falar "vou fazer música porque a música é uma profissão". Enfim... conseguiu entender mais ou menos o meu ponto de vista?

Então, basicamente, encontramos dois critérios para definir o músico profissional, segundo Alexandre: prover seu sustento através da música e a seriedade do trabalho, no sentido de não encará-lo como um *hobby*. Para ele, a regularização do ensino de música, através de sua formalização e institucionalização, pode permitir que a música seja encarada como uma profissão no Brasil, o discurso do entrevistado se referia especificamente ao nosso país. Trata-se de uma busca por legitimidade, a necessidade de demonstrar uma posição sólida frente à sociedade de modo geral. Algo que um diploma valorizado, por exemplo, poderia conferir, de maneira a aumentar o número de pessoas querendo fazer música porque finalmente seria uma ocupação capaz de permitir a independência financeira de uma pessoa. Essa é uma proposta interessante lançada por Alexandre, é preciso realmente separar uma fatia do mercado para os músicos profissionais, através de uma regulamentação. Assim, um músico precisaria,

por exemplo, apresentar uma carteirinha para permitir sua atuação profissional num bar. Um trabalho que deveria ser responsabilidade da Ordem dos Músicos do Brasil, que, na prática, acaba sendo um órgão obsoleto em muitos casos.

A finalidade é interessante: legitimidade para os músicos. Mas trata-se de uma tarefa difícil proibir deliberadamente qualquer atividade musical que não seja regulamentada, ou impedir uma pessoa de tocar só porque é um *hobby*. Talvez a solução não caminhe nesse sentido. É uma questão complicada, pois a sociedade ocidental contemporânea está, em sua grande maioria, afastada da prática musical, como foi discutido no capítulo 1. Lançaremos uma proposta também, através de uma hipotética disseminação do autodidatismo musical. Se um número maior de pessoas praticasse seu instrumento, mesmo que informalmente, talvez houvesse uma compreensão melhor sobre a figura do músico. Porque pode ser que seja uma questão de mera desmitificação, então uma boa proposta pode ser aquela que mude os olhares que a sociedade lança sobre os músicos. Geralmente, as pessoas entendem melhor aquilo que elas são capazes de fazer, ou que pelo menos acreditam ser capazes de fazer. E assim talvez possam encarar a música como uma profissão, bem como o próprio músico se considerar um profissional. Se pudéssemos dar voz à ideia que tentamos combater, ela diria: "Não tenho talento para música, então não vou sequer tentar praticar", por isso há essa necessidade de uma desmitificação. Dessa forma, os profissionais seriam as pessoas que se destacam nesse meio musical hipotético, seriam capazes de receber um salário e benefícios como qualquer outro trabalhador.

Uma outra maneira de obter esse mesmo resultado seria uma implementação funcional e eficiente da matéria "música" nas escolas regulares, por exemplo. Mas para isso, seria de vital importância um investimento sério do governo para a educação pública, permitindo a entrada de instrumentos musicais, equipamentos de qualidade e a obtenção de professores de música regulamentados, assim como a valorização da profissão de professor de música no Brasil. O resultado poderia ser consistente: a universalização da música na sociedade brasileira. Seria uma matéria escolar regulamentada, como a química, em que todos entendem um pouco sobre e poderiam ter a opção de escolher como profissão. Talvez um dos motivos que impedem que tal situação ocorra, além do pouco investimento em educação, seja o fato de que os currículos escolares não dialogam com a realidade da maioria de seus alunos, principalmente aqueles de nível social mais baixo. Mas supondo que essa hipótese acontecesse e o "fazer musical" se transformasse em algo comum, faria sentido

diferenciar o músico amador do profissional apenas pelo fator econômico, ou, quem sabe, por um diploma.

Um dos entrevistados apresentou uma opinião que se destacou no meio dos oito relatos sobre o profissionalismo em música. A definição utilizada não corrobora com nenhuma encontrada por Regelsky (2007), mas tem um teor muito próximo da realidade do músico contemporâneo na sociedade brasileira, de uma maneira geral. Esse guitarrista valorizou principalmente a presença de uma postura de profissional, tanto em seu relacionamento interpessoal como na apresentação de sua aparência, como por exemplo: estar limpo, usar roupas apresentáveis, tratar bem as outras pessoas com quem vai trabalhar, entre outros aspectos. No caso desse entrevistado, Finnegan (1989) talvez seja a autora que melhor explique sua definição de profissionalismo, porque há casos em que a diferenciação entre músico profissional e músico amador é uma questão política, que dialoga com a maneira como as pessoas lidam com seu objeto de trabalho. Então, no momento em que ter uma postura profissional faz um músico ser profissional, a intensão política está mais em evidência do que a meramente econômica, ou a questão de ser ou não um *hobby*, de maneira que o músico defenda seus interesses em seu trabalho como uma atitude política. Outro aspecto interessante, para esse guitarrista, o músico profissional contemporâneo precisa apresentar um forte grau de autodidatismo para conseguir manter sua trajetória musical.

Eduardo: [...] E você tem que se tratar como... uma coisa que muitos músicos não pensam, muitos mesmo, e isso é muito importante evitar, por isso que muitos caem, ou nem começam. Músico... ele é uma empresa. Não tem jeito. Eu sou apaixonado por arte. E gostaria que o mundo não fosse capitalista. [...] Você não trabalha dentro da *shell*, ou da *microsoft*, ou da *apple*. Você é você. Você é a sua empresa. Então você tem que saber se administrar, porque hoje...

Rafael: É um trabalho autônomo então.

E: Muito mais do que se pensa. [...] Até um tempo atrás, depois de eu conversar com muitos músicos mais velhos que eu, década de 70, década de 80... os músicos tinham o privilégio de poder tocar por tocar, e as outras pessoas iriam cuidar do resto. [...] Época das grandes gravadoras, principalmente no Brasil. No início da década de 90, isso acabou. [...] Hoje em dia, você tem que fazer mais [...].

R: [...] o fim da MTV, por exemplo. [...] Falando mal, falando bem, é um canal de música, onde uma pessoa iria mostrar um trabalho de músico, não tem mais né? [...].

E: [...] Até faço um *link* do que você falou. Quando tinha, era uma coisa que tinha uma infraestrutura, era uma grande empresa, existia contratos com músicos ou bandas. Hoje não tem mais. Acho que de repente o que substituiu a MTV hoje é o *youtube*²¹. E quem é que contrata os artistas pro *youtube*? Ninguém, você que tem que ir pro *youtube*. Você que tem que se divulgar. *Facebook*²², redes sociais... [...] Você tem que mostrar que você tá vivo. [...] Eu tenho grandes amigos músicos, são excelentes, verdadeiras agulhas no palheiro. Tocam. Tocam com banda, fazem *show*... [...] mas eles não fazem barulho na mídia. As pessoas chegam: "Ah, deixa eu ver um trabalho seu." Aí não têm um trabalho... [...]

R: Então um músico profissional precisa ter um espírito de empreendedor para poder entrar no mercado.

E: Infelizmente essa é a palavra, músicos odeiam esse tipo de palavra. [...] Porque você... tem que comer, você tem que vestir, você tem que pagar as contas que vão chegar no final do mês. E se você não fizer isso, você vai ficar pra trás. E essa parte do empreendedorismo acho que é muito difícil, porque tem gente que é x e se vende como y. Eu acho que o certo é ser x e se vender como x da melhor forma possível [...] de uma forma honesta, sempre justa. Você não tem como mentir com música.

E, num espírito de empreendedor, Eduardo Pimentel me presenteia com uma coletânea em DVD de vídeos de músicas de sua autoria, logo após o término da gravação de sua entrevista. São vídeos gravados por ele mesmo, resultado de uma pesquisa própria, as filmagens foram todas caseiras. Através das novas ferramentas de comunicação (refiro-me à *interwebs*), tornou-se viável para uma pessoa realizar com mais praticidade esse tipo de trabalho caseiro. O que exemplifica e corrobora com o trecho apresentado da entrevista. Apesar de este ser o caso de um entrevistado que fez quase dez anos de aula formal de guitarra, Eduardo apresenta graus de autodidatismo no que diz respeito à capacidade de promover seu trabalho, que, segundo ele, é uma característica importante que um músico profissional deve apresentar. E acaba sendo

²¹ Sítio comum da *interwebs* no qual acontece um compartilhamento de vídeos. Inclusive vídeos de diversos tipos de música.

²² Outro sítio comum da *interwebs*, principalmente no Brasil, no qual ocorre a compartilhamento de informações pessoais num grupo social específico.

difícil discordar, porque há dados significativos da realidade: as grandes gravadoras estão praticamente se desativando. Podemos dizer que o objeto físico do trabalho do músico passou do CD para uma música em informações digitais, que a pessoa realiza um *download*²³ para obtê-la. O músico fatalmente precisa ser autônomo com relação à sua projeção no mercado de trabalho, disponibilizar suas músicas através desses novos canais de comunicação, porque, nesse caso, não há um dono de gravadora que faça por ele. É uma maneira que o músico pode conseguir obter seu sustento através do dinheiro recebido por trabalhos profissionais em sua área. Ser músico profissional acaba sendo aquele que melhor consegue se projetar no mercado de trabalho, e isso, nos dias de hoje, corresponde ao músico que realiza sua própria produção, além de praticar seu instrumento. É um trabalho dobrado.

Numa conversa informal, após o término da gravação de sua entrevista, Eduardo comenta uma situação interessante. O vocalista principal da banda *Aerosmith* atrasou quatro horas para chegar ao local onde iria acontecer o *show*. Eram aproximadamente trinta mil pessoas pagando para assistir essa banda, mas assim que ele chegou, o *show* começou sem maiores problemas. O guitarrista entrevistado falou que o vocalista da banda *Aerosmith*, que ganha mais do que o suficiente para se sustentar, não é um músico profissional. Porque ele marcou um encontro com cerca de trinta mil pessoas e fez todas elas esperarem por um atraso que estrapola com folga os vinte minutos de tolerância, pois os astros do *rock* frequentemente atrasam para produzir um suspense na platéia, é proposital. Interessante perceber, nesse caso, como o fator econômico não importa, mas sim o caráter do músico, afinal, profissionalismo envolve um compromisso sério. Essa questão que leva em conta a postura de profissional aparece apenas aqui, no relato de Eduardo, porém é algo incrivelmente relevante para a pesquisa e para a vida prática de qualquer músico atuante.

²³ Procedimento realizado na *interwebs* para obter e armazenar informações em um computador caseiro. Pode ser música, texto, imagem, vídeo, entre outros objetos.

IV - Considerações Finais

Utilizando a mesma ideia de Finnegan (1989), podemos considerar que também há um complexo *continuum* no que diz respeito ao autodidatismo musical. Através das análises de discurso, de suas respectivas atividades acadêmicas e de suas opiniões pessoais, podemos localizar esses oito guitarristas dentro desse espectro de faixa variável, cujas extremidades são: "músico autodidata" e "músico não autodidata". Alguns estão muito próximos de um extremo ou do outro extremo. Outros estão tendendo mais para um dos lados. E alguns estão no meio dessa faixa. É uma maneira interessante de compreender, porque assim não se trata de uma classificação fechada, que não leva em consideração todas as variáveis que podem existir. Uma pessoa que sempre teve aulas de instrumento pode apresentar traços de autodidatismo, por menores que sejam. Mesmo um músico que nunca teve um professor formal, talvez tenha uma pessoa em especial que o ensinou com muito mais frequência do que outras. Para isso, seria necessário pesquisar prováveis ensinamentos formais na vida de um autodidata, praticamente o inverso da presente pesquisa, que acaba sendo um tema igualmente interessante. É um exercício importante estar sempre observando características humanas com a ideia de um complexo *continuum* em mente, para fugir de delimitações fechadas, que dificultam a visualização de fatores que, na verdade, estão passando por um processo contínuo. Porque o ser humano normalmente observa apenas os resultados prontos e não considera suas diversas variantes anteriores, corresponde aos frutos de sua mente descontínua, como Nascimento (2012) alerta.

Os sete guitarristas que já fizeram aula formal de guitarra declararam buscar informações fora dos processos de aprendizagem obtidos através de um professor. Cada um deles naturalmente agia de formas diferentes com relação a esses dados musicais, técnicos e instrumentais que surgiam em outros ambientes diversos. Um deles trazia essas informações para dentro do ambiente formal e consultava o seu professor, o que pode indicar um indício de complementaridade entre as esferas formal e informal.

Depois do depoimento desses oito guitarristas, podemos dizer que o talento inato não participa de seus respectivos processos de aprendizagem. Mesmo que metade deles tenha relatado que possuem aspectos no decorrer de seus ensinamentos que eles mesmos não conseguem explicar como obtiveram, acaba sendo normal. Kebach (2007)

demonstrou e justificou o fato de muitas pessoas aprenderem certos assuntos em música que parecem ser inexplicáveis para elas mesmas.

Portanto essa desmitificação do músico acaba sendo importante tanto para eles quanto para pessoas que não praticam música, que são a esmagadora maioria dos seres humanos existentes na sociedade ocidental contemporânea de acordo com Green (2002). No momento em que houver uma ideia geral de que qualquer um a princípio tem capacidade de aprender música, esse quadro pode mudar, mas conceitos como o talento inato acabam atrapalhando as chances de uma mudança nesse sentido. Uma pessoa que acredita em talento e julga não possui-lo, nunca vai tentar aprender música. E, aliado ao fato da mente descontínua, a explicação que passa pelo talento é aquela que se aplica mais fácil à formação de um músico, porque as pessoas não consideram os processos de aprendizagem pelos quais esse músico passou, sejam eles formais ou informais, principalmente os informais, sem um professor regular.

A história é o passado contínuo da humanidade, que a maioria das pessoas não consegue enxergar também. Ela demonstra a origem dos pensamentos românticos que se direcionaram ao músico durante o século XIX, na Europa, conceitos que viajaram no tempo e atravessaram um oceano de maneira a se apresentarem aqui no Brasil. Seus reflexos alimentam também a mentalidade que cultua o talento inato, que, por sua vez, carrega um alto teor de romantismo no seu funcionamento.

Para um professor de música, tratar seus alunos como talentosos, pode ser um problema muito sério. Esses jovens podem acabar considerando eles mesmos detentores de uma capacidade fora do comum, o que não corresponde a uma verdade. O contrário pode ser até pior, dizer que um aluno não é talentoso pode desestimular sua vontade de aprender música pro resto de sua vida. O impacto que um professor pode gerar num jovem aluno é muito grande, trata-se de um trabalho de extrema responsabilidade.

Em suma, a importância da desmitificação é basicamente reaproximar o músico da sociedade de modo geral, para um melhor entendimento entre pessoas que não praticam música e o músico. Assim como convencer essas mesmas pessoas de que não é preciso um talento inexplicável para praticar música, o que facilitaria também o trabalho de qualquer professor de música. Também seria de grande ajuda para o músico autônomo, porque poderia explicar com mais facilidade as suas experiências e aprendizagens informais. Com o músico desmitificado, fica mais fácil de aceita-lo como uma profissão que exige esforços mentais e dedicação como qualquer outra, porque as pessoas poderiam compreender que o aprendizado musical existe e qualquer um a

princípio consegue adquiri-lo. Todos os oito guitarristas descreveram seus respectivos processos de aprendizagem, nada foi conquistado a partir de fenômenos extraordinários e inexplicáveis.

Pelo menos esse pequeno grupo de guitarristas em questão foi desmitificado. Pelas entrevistas, foi possível observar seus traços de autodidatismo, além do fato de obterem conhecimento com um professor formal de guitarra. No entanto, a verificação que corre entre as figuras do músico profissional e do músico amador não conseguiu chegar a uma definição clara, como era de se esperar. Ninguém, nesse grupo, falou com convicção: "sou um exemplo evidente de músico profissional." Pelo contrário, um deles declarou não ser profissional, outro disse que não sabia responder se ele mesmo é um profissional. As definições encontradas por Regelsky (2007) estão todas presentes ao longo dos relatos dos músicos, algumas menos claras que as outras, mas as variáveis básicas como por exemplo: "não tocar por *hobby*" e "se sustentar com a música" apareceram com frequência, bem como a necessidade de praticar o instrumento constantemente. Além disso, surgiram outras características inesperadas pela pesquisa, como por exemplo, a criação de uma maneira original de tocar guitarra, de modo a "fazer um nome" no mercado, sendo essa uma característica importante para um músico profissional.

O panorama da música está passando por mudanças importantes na sociedade ocidental contemporânea, desde a década que corresponde aos anos dois mil até os dias de hoje. Crise com os direitos autorais, com as grandes gravadoras e com canais televisivos de música, podemos considerar também o fim da *modern sound*²⁴ por exemplo, é preciso se adaptar a esse novo quadro. Os novos canais de comunicação transformaram as gravações de músicas em informações digitais, que são compartilhadas com extrema velocidade por pessoas que utilizam a *interwebs*. De maneira que as vendas de CDs já não representam um veículo de circulação tão eficiente quanto antigamente, os direitos autorais não conseguem controlar todas as informações que circulam digitalmente, a fim de fiscalizar os direitos de propriedade das músicas.

Por outro lado, já existe uma série de pessoas que lucram através de postagens no *youtube*, por exemplo, *site* especializado em compartilhamento de vídeos, vale salientar que há muita música circulando por esse sítio atualmente. As ferramentas estão à disposição dos músicos, basta aprender a utilizar a seu favor da melhor maneira

²⁴ Correspondia a uma das maiores lojas especializadas em venda de CDs do Rio de Janeiro, localizava-se no bairro de Copacabana.

possível, o que não corresponde a uma tarefa fácil. Como disse o guitarrista Eduardo, em seu relato: "o músico é uma empresa", ou seja, precisa de uma atitude autodidata para reunir os instrumentos certos e saber utilizar cada um deles, com a finalidade de produzir sua própria projeção no mercado de trabalho de música. Além, é claro, de seguir aprendendo música.

Anexo I
Roteiro das Entrevistas

Primeira variável: já tiveram um professor formal

Nome:

Idade:

- Por que decidiu tocar guitarra?
- Há quanto tempo toca guitarra? Quando e como adquiriu?
- Consegue descrever como foram seus primeiros contatos com o instrumento?
- Você obedecia absolutamente todas as orientações de seu professor ou procurava outras fontes paralelas de informações musicais?
- Atualmente, como você conduz seu aprendizado de guitarra?
- Dentro do seu processo de aprendizagem, tem alguma questão instrumentista/musical/técnica que você julgue ter surgido a partir de um talento inexplicável?
- Quais características do seu trabalho você considera que sejam critérios para classificá-lo como um guitarrista profissional?

Anexo II

Roteiro das Entrevistas

Segunda variável: nunca tiveram um professor formal

Nome:

Idade:

- Por que decidiu tocar guitarra?

- Há quanto tempo toca guitarra? Quando e como adquiriu?

- Consegue descrever como foram seus primeiros contatos com o instrumento?

- Quais locais podem ser considerados como espaços físicos de aprendizagem musical para você?

- Pode descrever seu atual dia-a-dia com a guitarra?

- Dentro do seu processo autônomo de aprendizagem, tem alguma questão instrumentista/musical/técnica que você julgue ter surgido a partir de um talento inexplicável?

- Quais características do seu trabalho você considera que sejam critérios para classificá-lo como um guitarrista profissional?

BIBLIOGRAFIA

BRITZ, Ivan. *Novas Mídias e Aprendizado Musical: Um estudo sobre as interações entre alunos de música e a internet*. 2012. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa Lobos. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CORDEIRO, Silvia. **O músico, Desconstruindo Mitos**. Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista10/revista10_artigo13.pdf>, consulta feita em 21 de Março de 2013.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan, 1989, p. 2-18.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. 2002. Ashgate Publishing Limited: London.

JOURDAIN, Robert. *Música Cérebro e Êxtase*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

KEBACH, Patrícia. **Desenvolvimento Musical: questão de herança genética ou de construção**. Disponível em

<http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista17/revista17_artigo4.pdf>, Consulta feita em 21 de Março de 2013.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. **Processos de Aprendizagem de Músicos Populares: um estudo exploratório**. Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista17/revista17_artigo3.pdf>, Consulta feita em 21 de Março de 2013.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NASCIMENTO, Paulo. A Maldição da Mente Descontínua. 2012. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=m_LsMe4XWmA. Acesso em 6. Nov. 2013.

OLIVEIRA, Tania; BARBOSA, Maria Ligia; OLIVEIRA; Márcia. *Um Toque de Clássicos*. 2003. UFMG. Belo Horizonte.

PAHLEN, Kurt. *História Universal da Música*. Quinta Edição. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1965.

REGELSKI, Thomas. "Amateurism in music and its Rivals" *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, New York, 2007.

VEBLEN, Kari. The Many Ways of Community Music, *International Journal of Community Music*, 2008.